Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 3 | NÚM 31

ABRIL | 2016

MENSAJE DEL DÍA INTERNACIONAL DE LA DANZA 2016

KARAKIA
(ORACIÓN)

Toca el cosmos
la fuente de la divinidad,
iluminando
el rostro de los ancestros
para que podamos ver a nuestros niños.

Entretejida por encima, al lado, debajo,
armoniza todo lo que hay dentro de
nuestra carne y de nuestros huesos
y de la memoria.

La Tierra gira,
los humanos emigran en masa,
las tortugas se reúnen en silenciosa alerta,
el corazón está herido.

Haz de la danza
un movimiento de amor,
un movimiento de justicia,
la luz de la verdad.

LEMI PONIFASIO
COREÓGRAFO Y
DIRECTOR DE ESCENA

HTTP://BLOG.LEFIGARO.FR/THEATRE/TEMPEST%20DE%20LEMI%20PONIFASIO%202.JPG

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Alejandra Adame Romero
Subcoordinadora Nacional de Danza
Marcela Prado Orozco
Subdirectora de Difusión y Relaciones Públicas
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA:
NO SINGULAR
FOTÓGRAFO: LU BARCELOS

EDITORIAL

El artista sólo ve verdades antiguas con una nueva luz,
porque no hay nuevas verdades.

Henry Matisse

SIXTO J. CASTRO, en su libro *En teoría, es arte: una introducción a la estética* menciona que existen aproximaciones históricas al arte que sostienen que las obras de una época se definen por su relación con obras de arte existentes. La frase de Matisse tiene el mismo sentido, y un ejemplo claro de esta idea es la propuesta coreográfica que se apropia de la obra literaria, para realizar una versión libre que busca dar otra lectura; en los dos números anteriores hemos venido abordando el tema de danza y literatura.

La interacción estética del coreógrafo con un texto literario conlleva el problema de traducir la concreción y claridad de las palabras a movimientos que por definición tienen como base de comunicación la interpretación, el resultado es una relectura con alto contenido exegético, situación que no la hace menos válida puesto que el arte mismo no puede prescindir de su aspecto hermenéutico.

Del tema de danza y la literatura traemos de Mitch Snow el interesante texto "Palabras, palabras, palabras: el ballet narrativo en el siglo XXI", en el que analiza las puestas coreográficas de *Blancanieves* de Angelin Preljocaj, *Alicia en el país de las maravillas* y *El cuento de invierno* de Christopher Wheeldon y *Un tranvía llamado deseo* de Annabelle López. Además de la tercera parte del ensayo *Danza literaria: estados y vuelcos de la vida*, publicado en 2010 por el CENIDID Danza José Limón, como parte del libro *Danza y Literatura ¿qué relación?*, (ISBN 978-607-7622-96-3)

Interacciones de la danza con otros terrenos son los temas abordados en las otras dos colaboraciones para este número: Angélica Íñiguez habla de la influencia japonesa y alemana en la danza experimental en Jalisco. Mientras que Aracely Félix Castro nos habla del diálogo entre la danza y los medios de comunicación e información del mundo contemporáneo propuesto por Henrique Rodovalho, coreógrafo y director de la compañía brasileña Quasar en su reciente gira por México.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

REFLEXIONES

04 PALABRAS, PALABRAS, PALABRAS: EL BALLET NARRATIVO EN EL SIGLO XXI
POR **MITCHELL SNOW**

14 DANZA LITERARIA: ESTADOS Y VUELCOS DE LA VIDA PARTE 3
POR **DOLORES PONCE**

PERFILES

24 POR LAS VENTANAS ABIERTAS ENTRA UN AIRE DE FAMILIA. INFLUENCIA ALEMANA Y JAPONESA EN LA DANZA EXPERIMENTAL TAPATÍA
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

28 QUASAR EN MEXICO
POR **ARACELY FÉLIX CASTRO**

ICONOGRAFÍA

32 QUASAR

Palabras, palabras, palabras. EL BALLET NARRATIVO EN EL SIGLO XXI

POR **MITCHELL SNOW**

En los inicios del siglo xx, Ruth St. Denis declaró que la danza expresa "lo que es demasiado profundo para encontrar con palabras." Al final del siglo, Pina Bausch resumió el pensar sobre esta forma de arte con su observación de que "la danza comienza donde las palabras terminan."

Sin embargo, nos encontramos en los inicios del siglo xxi con un resurgimiento notable del interés por obras de ballet narrativas de compañías tan diversas como son el Ballet Preljocaj contemporáneo de Francia y la más tradicional Royal Ballet de Gran Bretaña. Lo que alguna vez se consideró, fuera de Rusia, una reliquia de la era zarista que había sobrevivido sólo como un vehículo de la agitprop soviética, ha visto un renacimiento.

Tal vez fue *The Hard Nut (La nuez dura)* (1991), la atrevida, cómica y hasta hermosa recreación por Mark Morris de uno de los más perdurables ballets de la historia en una visión satírica de la pequeña burguesía en los suburbios de los Estados Unidos durante la década de 1960, lo que abrió las puertas. De ser así, la idea tomó casi una generación para establecerse en forma plena. Sea cual sea su origen, el ballet narrativo es, sin lugar a dudas, una presencia innegable en la actualidad.

Cuatro obras recientes, *Snow White (Blancanieves)* (2008) de Angelin Preljocaj y su Ballet Preljocaj; *Alice in Wonderland (Alicia en el país de las maravillas)* (2011) y *Winter's Tale* (El cuento de invierno) (2014) de Christopher Wheeldon, coproducciones del British Royal Ballet y el National Ballet of Canada, y *A Streetcar Named Desire* (*Un tranvía llamado deseo*) (2012) de Annabelle López por el Scottish Ballet, proporcionan ejemplos claros de esta tendencia y las cuestiones que plantea para los creadores contemporáneos y su público.

Cada una de estas obras aspira a la escala épica de sus antepasados zaristas del siglo XIX, con sus decorados y vestuario elaborados y efectos escénicos impresionantes. Como consecuencia, todas ellas son obras de teatro agradables. Sin embargo, sólo una de ellas, el *Blancanieves* de Preljocaj, funciona plenamente como una obra de danza.

Tanto sus éxitos como sus fracasos como obras de danza se relacionan directamente con sus orígenes en obras de la literatura. Preljocaj, solo entre los coreógrafos, se basó en el puro movimiento para contar su historia. El hecho de que *Blancanieves* fue creado por un coreógrafo y para una compañía con base en teorías de danza fuera de la tradición del ballet clásico puede ser parte de la génesis de esta decisión. El hecho de que es el único cuento de hadas entre las obras también pudo determinar su claridad narrativa. Se baila un cuento que todo el mundo conoce, aunque sea sólo a través de la versión aséptica proporcionada por la cinta animada de Walt Disney.

Aunque las obras seleccionadas por las compañías con orientaciones más bien clásicas son también historias bastante conocidas, la transferencia de sus complejas tramas a la danza impuso alteraciones no satisfactorias a sus estructuras o depender de efectos de teatro que no tienen nada que ver con la danza en sí.

George Balanchine nos ha recordado que "no hay suegras en el ballet." El hecho de que Blanche DuBois, la protagonista del drama poético *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams (1947), es posiblemente la cuñada más famosa de la literatura podría haber servido como una advertencia para López. Sin embargo, ella creó un movimiento luminoso para su Blanche. Construido alrededor de la metáfora de una polilla inexorablemente atraída por la llama que la destruirá, los solos creados por López capturan totalmente la complejidad de un personaje que había descendido de la riqueza para llegar al nadir de confiar "en la bondad de los desconocidos."

El intento de López de destramar la compleja obra de Williams para proporcionar a su ballet de una clara estructura narrativa fue la ruina de su ballet. Como consecuencia de ello, la revelación crucial sobre el suicidio del ex-marido de Blanche no viene en el medio de la obra, sino a su comienzo. En lugar de los recuerdos del momento sutilmente modulados por las palabras de Williams, López presenta el suicidio en sí, en toda su fealdad, al principio de su ballet. Para agravar el error, ella resucita periódicamente el cuerpo ensangrentado del ex-marido para destacar los momentos de crisis dramática que Blanche sufre. Su reorganización de la secuencia del guion le despoja la poesía del original de Williams y convierte su historia en una telenovela sangrienta.

López optó por usar una sola palabra del guion, el afamado grito de Stanley Kowalski demandando el retorno de su esposa Stella al lecho conyugal. Son poquísimos los actores que son capaces de hacer este grito de forma adecuada, menos aún el número de bailarines que pueden hacerlo.

En lo que sirve como el momento climático del ballet, Mitch, el antiguo pretendiente de Blanche, coloca una lámpara hacia su cara para obligarla reconocer su estado de prostituta. López logró una violencia psicológica aquí casi tan devastadora como la violación física de Blanche por su cuñado Stanley que siguió. Aunque gracias al coreógrafo es imposible confundir lo que aquí sucede, su baile nunca alcanza la depravación que se representa.

López creó una obra de danza notable, pero quedó oscurecida detrás de su intento de representar la totalidad de la trama de Williams. Sin material extraño y condensado a los momentos en los que el coreógrafo utilizó la metáfora de la luz como pasión sexual, este *Tranvía* pudo haber sido una trascendente evocación de la obra maestra de Williams.

La lección de *The Moor's Pavane* (*La pavana del Moro*) (1949) de José Limón parece apta en esta instancia. Usando nada más que el movimiento, un pañuelo y vestuario renacentista, Limón capturó la esencia de un drama de cinco actos en poco más de quince minutos. Él no buscó capturar todos los personajes o cualquiera de los momentos específicos de la obra, mucho menos todo su ámbito. Pero cualquier persona familiarizada con *Othello (Otelo)* (1603?) de Shakespeare reconoce la fuente de su historia. Por buena razón la *Pavana del Moro* se mantiene en el repertorio activo tanto de compañías modernas de danza como las del ballet clásico.

Shakespeare ha ofrecido un gran número de escenarios a lo largo de los años para los creadores de la danza, tanto dentro de sus propios dramas como en obras inspiradas en ellas.

BLANCA NIEVES INTERPRETADA POR EL BALLET PRELJOCAJ

LA PAVANA DEL MORO, JOSÉ LIMÓN

La elección de Christopher Wheeldon de una de las últimas obras de Shakespeare, *Un cuento de invierno* (1611?), fue muy curiosa ya que se la considera como uno de sus dramas "problemáticos". Estudiosos, críticos y directores de teatro siguen divididos en cuanto a cómo debe de considerarse la obra: una comedia demasiado humana, una tragedia con un final agridulce, o un simple romance.

Como Otelo, es una historia de un celo devorador. El rey de Sicilia cree erróneamente que su mujer está embarazada de su amigo el rey de Bohemia. Envía a su hija recién nacida al abandono y la muerte inevitable y juzga a su esposa por infidelidad. Su hijo pequeño muere de pena, causando que su esposa muera de shock. Su hija sobrevive milagrosamente, y como una pastora humilde captura el corazón del príncipe de Bohemia. Él propone matrimonio, pero lo descubre su padre, que le prohíbe casarse con una plebeya bajo pena de muerte. La pareja huye a Sicilia, donde el rey reconoce a su hija, lo que permite una boda adecuadamente real entre los dos. Después de la ceremonia, el rey se presenta con una estatua de su esposa que milagrosamente cobra vida. Telón. Todo muy claro.

En una entrevista con el crítico de danza Mark Monahan de *The Daily Telegraph* de Londres, Wheeldon dijo que se sintió atraído por la obra debido a que "las situaciones y emociones de la ópera… se prestan muy bien al ballet narrativo." La ópera, sin embargo, es una forma que se basa en texto. La danza, con la excepción parcial de las obras que se realizan para, o se basan en los ritmos de una partitura cantada o hablada, no lo es. Como añadió Wheeldon, "es mejor si la gente admira el ballet después de haber leído su programa."

Esto presenta un problema para el público desde el principio. Una obra de danza, aunque estuviera basada en una obra de la literatura, debe ser accesible a sus espectadores en sus propios términos, sin necesidad de más explicaciones.

Wheeldon echó su suerte por la definición "tragedia con un final agridulce" y el primero y último actos de su ballet están construidos alrededor de los celos del rey Leontes. Su figura se vuelve más y más retorcida a medida que avanza la obra, hasta que apenas puede moverse por el escenario. No es confortante de ver, ni tampoco produce danza convincente en este caso.

Es en el segundo acto del ballet, que se centra en la vida rural de la princesa-pastora, que la obra toma vida como danza. Wheeldon sabiamente despojó a Autólico, uno de los pícaros más citables de Shakespeare quien domina esta sección del drama, de su escenario. Sin palabras, sus picardías serían nada más que una distracción. Muy en la tradición rusa del siglo XIX, Wheeldon trata este acto como un pretexto para inventar un repertorio entero de danza folklórica para sus pastores felices.

Más que su colorido vestuario cada uno de los personajes principales tiene una forma individual de moverse que les distingue y a sus características esenciales. Los bailes comunales, en los que Wheeldon hace un excelente uso de las faldas reversibles de los hombres, evocan las preciadas danzas rurales de la Europa central y oriental sin citar específicamente a una sola fuente reconocible. El pastor viejo y los amantes –el príncipe y su pastora están acompañados, a su vez, por el cómico hermano adoptivo de la pastora y su novia briosa– y las relaciones entre ellos se disciernen claramente por la forma en que se mueven, tanto de forma individual como en sus diversos emparejamientos.

La energía que Wheeldon genera en el segundo acto se disipa rápidamente cuando la acción del ballet vuelve al celo-envenenado de Sicilia. Sin embargo, para aquellos que conocen la obra original, el potencial para la magia permanece en la animación de la estatua, una escena que tiene un gran potencial para el movimiento innovador. Por desgracia, este potencial no se cumple. El poder verbal del encantamiento entonado por la dama de compañía de la reina, instando gradualmente la nueva vida en su ama, no encontró ninguna forma equivalente en la danza. La reina simplemente renunció a su pedestal y esperó los brazos de su marido. El algo predecible *pas de deux* resultante dio un final lejos de satisfactorio para la obra.

Escribir para el teatro es una tarea muy diferente a escribir para el lector. Como mínimo, las obras de arte dramático generalmente se diseñan para la presentación visual dentro del marco de un tiempo y un espacio definido. Las novelas no necesitan seguir tales restricciones, y *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll desafía deliberadamente las percepciones convencionales del tiempo y el espacio en múltiples niveles. Aun así, una versión teatral de *Alicia* basada en sus excéntricos personajes sin sus alteraciones alucinantes de forma, se presentó el mismo año en que se imprimió el libro. El teatro contemporáneo, con las múltiples posibilidades que ofrecen la proyección digital, provee una gama mucho más amplia de ilusiones y la versión del ballet de Wheeldon hace un uso exhaustivo de ellos. Resultó en una magnífica noche de teatro, sin embargo, los elaborados decorados, vestuario y efectos de iluminación a menudo oscurecen al ballet.

En este sentido, es probable que el *Alicia* de Wheeldon se aproxime lo más posible a la opulencia intencional del ballet zarista del siglo XIX para el público de hoy, y está cargado con citas de esa tradición. Aún los neófitos de la danza reconocerán el quinteto con la reina de corazones como una parodia del ballet clásico ruso. Más experimentados miembros de la audiencia se divertirán viendo cómo Wheeldon de-construye el famoso Adagio de las Rosas de la Bella Durmiente (1890) con gran efecto cómico. Wheeldon reemplazó a los príncipes con un cuarteto de naipes reacios, todos aterrorizados por los instintos asesinos de su monarca, mientras que sus rosas se convirtieron en las tartas de mermelada que son el objeto de su obsesión. La reina de corazones es también una practicante convencida de la pantomima. Su solo en la sala de audiencias recontando las indignidades de un juego de croquet jugado con mazos de flamencos vivos es, al menos, tan divertido como su trabajo en conjunto.

El resto del baile es una mezcla impenitente de estilos que hoy conforman la cosa cada vez más amorfa conocida como el ballet contemporáneo. Incluso la apariencia del gato de Cheshire, en forma de una marioneta Bunraku que permitió a la criatura desaparecer poco a poco según los dictados de la novela, parecía totalmente congruente en el mundo fantástico del país de las maravillas.

Al igual que su *Cuento de invierno*, los momentos más exitosas de la obra llegan cuando Wheeldon se permitió dejar la narrativa de Carroll a un lado y centrarse en nada más que la danza. La merienda loca se desvanece al fondo cuando Wheeldon de nuevo define un personaje enteramente a través del movimiento. El Sombrerero es un bailarín de tap.

BEATRIZ STIX-BRUNELL, ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARAVILLAS, ROYAL BALLET

ADAM BLYDE COMO MITCH Y EVE MUTSO COMO BLANCHE EN UN TRANVÍA LLAMADO DESEO, FOTO ANDREW ROSS

Sus orígenes se encuentran en una forma de arte popular que, mucho más que la danza moderna podía presumir de ser, es la antítesis del ballet clásico. Su alteridad esencial se demuestra en la manera que baila. Todo lo que hace enfrenta su entorno. Hasta sus pasos percusivos establecen un contrapunto a la partitura y lo diferencian de cualquier otro personaje del país de las maravillas. Esta es una narración sin palabras verdaderamente eficaz.

Angelin Preljocaj toma este enfoque de la narración con cada integrante de su reparto y cada escena de su *Blancanieves,* y por eso logró el éxito completo como danza. Los primeros momentos de la obra, un paseo solitario por una reina –señalada sólo por la presencia de su corona– luchando contra el dolor de un parto difícil, su caída, y el descubrimiento por el rey y sus consejeros de su cuerpo inerte junto a la de su hija recién nacida establece el tono sombrío del ballet, y demuestra la capacidad del coreógrafo de comunicar con claridad a través del movimiento puro.

De manera semejante, Preljocaj relata la breve historia del crecimiento de la niña desde pequeña hasta doncella con unos pocos pasos hábiles de juego. La niña Blancanieves desaparece detrás de un pilar y reaparece en su forma madura en su sala de trono.

Bajo la atenta mirada de la princesa y su padre, los cortesanos ofrecen una danza formal, que sirve como antecedente e introducción al dueto que marca el primer encuentro de Blancanieves con su príncipe. La entrada de la malvada madrastra lleva esta fiesta a un término abrupto y su solo revela la influencia insidiosa que ejerce en todo el reino. Su vestido negro, rodeado por un anillo irregular de color rojo infernal, no deja ninguna duda en cuanto a su personaje, ya que al mismo tiempo sirve para subrayar las líneas sinuosas que el coreógrafo ha diseñado para identificar a su antagonista. De hecho, aunque dramáticos como son, los diseños del vestuario por el modisto Jean-Paul Gaultier llaman la atención a sí mismos solo en la medida en que apoyan la coreografía de la obra. Elogio más alto no se puede dar.

Aunque Preljocaj nunca se basó en la danza virtuosa o de bravura, las escenas del ballet con el espejo mágico requieren dos reinas malignas y cuatro gatos negros malévolos para reflejar las acciones de uno a otro. Su perfecta sincronía ejemplifica las habilidades técnicas que están en exhibición constante durante toda la obra.

En lugar de intentar dar presencia física a los enanos que dan cobijo a la princesa desterrada, Preljocaj centró su coreografía en su ocupación. Ideó una danza vertical con las cuerdas de rappel de los alpinistas, elaborada a través del interior de su mina para establecer su lugar en el cuento. Aunque ciertamente no es el primer uso de esta técnica en la danza, su elección de usarlo le permitió escapar los múltiples problemas de la representación de los enanos en la danza –problemas que inevitablemente habrían sumido el ballet en el mundo de lo cursi.

El *pas de deux* vicioso que surgió cuando la reina malvada forzó la manzana envenenada en la boca de su hijastra encontró su contrapartida en el reencuentro del príncipe con su princesa supuestamente difunta. Su beso por sí solo no era suficiente para reanimarla y sus intentos de revivirla se volvieron cada vez más angustiosos. El *pas de deux* que resulta explora la lucha por el equilibrio entre la desesperada musculatura del príncipe y la flacidez inerte de su princesa, dando lugar a una de las coreografías más innovadoras y emocionantes que jamás he visto.

El ballet se cierra con la inevitable danza de bodas en la sala del trono, donde se cita, una vez más, la tradición clásica del ballet narrativo de Rusia. Sin embargo, Preljocaj eligió proporcionar un último momento de contraste que cauteriza la escena final en la memoria del espectador. El coreógrafo revivió la sanción de la reina malvada que cierra la historia original de los hermanos Grimm. La reina es llevada en medio de la danza de la boda por sus captores quienes le colocan un par de zapatos de hierro calentados al rojo vivo. Ella baila hasta morir en agonía ineludible.∎

Nota del editor: Para mayor información de las obras comentadas consultar: https://elcapuccino.wordpress.com/2014/04/22/blanca-nieves-viste-de-gaultier/

http://www.roh.org.uk/productions/alices-adventures-in-wonderland-by-christopher-wheeldon

http://www.roh.org.uk/productions/the-winters-tale-by-christopher-wheeldon

http://www.scottishballet.co.uk/a-streetcar-named-desire/a-streetcar-named-desire.html

ITZIAR MENDIZABAL EN ALICIA EN EL PAÍS DE LAS MARVILLAS COMO LA REINA DE CORAZONES, ROYAL BALLET

BALLET PRELJOCAJ. NAGISA SHIRAI Y SERGIO DÍAZ FOTO JC CARBONNE

LETICIA COSÍO

¡Viva Flamenco!

Debido al éxito obtenido el año pasado, la Compañía ¡Viva Flamenco! dirigida por Leticia Cosío, regresa al Teatro de la Ciudad Esperanza Iris, con 2 fechas y presentando su nuevo programa "Impulsos".

Sábado 28 de mayo 19:00 hrs.
Domingo 29 de mayo 18:00 hrs.
Boleto $150.00 / descuentos acostumbrados
Donceles 36, Centro Histórico (Metro Allende)

PROGRAMA "Impulsos"

Todo en la vida necesita de impulso... Sembrar, nutrir, multiplicar y cosechar: sin impulso nada inicia ni se expande ni culmina. Por eso, en la compañía ¡Viva Flamenco! celebramos ahora esa chispa de donde todo emana. Del rasgueo de la guitarra, de la modulación del cante, del estallido de las palmas, del color y la sensualidad y la alegría del baile generamos el impulso que invita al gozo supremo de la existencia, a amar y vivir.

¡Viva Flamenco!, compañía de danza, surgió en 2004 de la necesidad de su directora, Leticia Cosío, de expresar sensaciones y sentimientos con un leguaje de pasión y fuego... con el lenguaje del baile flamenco.

En 2016, la compañía cumple 12 años. Es todo un orgullo para nosotros, las bailaoras, los músicos y los actores que le damos vida. Profesionales de las artes egresados de las mejores escuelas de música, actuación y danza flamenca, tanto de México, como de España y Estados Unidos, nuestro talento y nuestra dedicación nos han ganado becas, reconocimientos y menciones honoríficas. Como compañía, en 2010 recibimos el "Reconocimiento a la Mejor Compañía de Danza Flamenca en México", otorgado por la Asociación Nacional de Locutores de México, A.C.

Toda presentación de ¡Viva Flamenco! es un estallido de colorido y calidez, donde los intensos tonos del cante, el pertinaz palmeo y el rítmico rasgueo de la guitarra se funden con la tensión, la fuerza y la sutil sensualidad de los ademanes del baile. En el espectador se despiertan los sentidos y las más íntimas emociones.

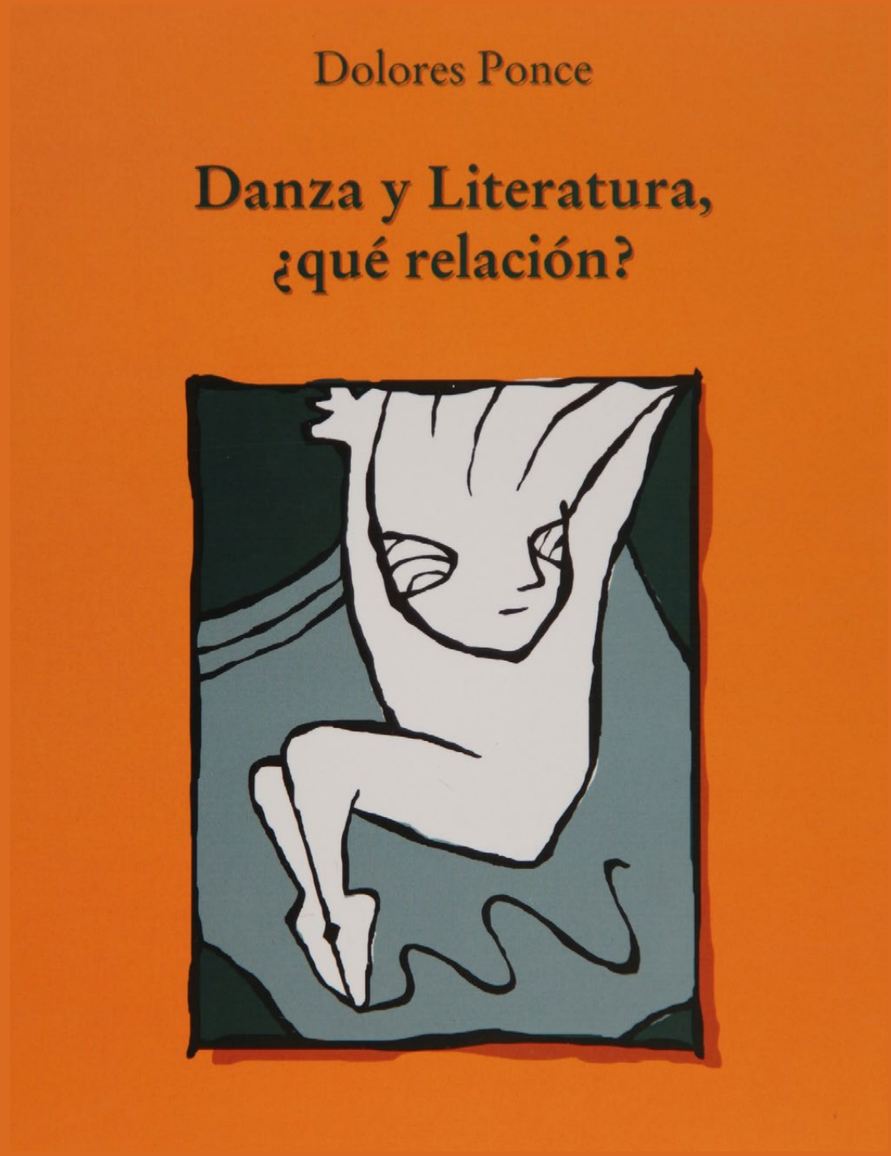
"Mi misión es seguir creciendo como bailaora y continuar con la consolidación de ¡Viva Flamenco! como concepto. Aunque mis raíces se hunden en una larga trayectoria como bailarina de danzas clásica y contemporánea, desde hace años me consagré a absorber la esencia del flamenco clásico. Hoy sé que estoy en condiciones de explorar mi camino, de soñar y experimentar hacia mi meta, la creación de un lenguaje propio."

Leticia Cosío
Informes, eventos y clases: www.vivaflamenco.com.mx
044 55 39 41 42 84

DANZA LITERARIA: ESTADOS Y VUELCOS DE LA VIDA

POR **DOLORES PONCE**

(TERCERA DE CUATRO PARTES)



b. Pausa activa y cruce de umbral

"Durante mucho tiempo, la Muerte Roja había devastado la comarca. Jamás peste alguna fue tan fatal, tan horrible. Su encarnación era la sangre: el rojo y el horror de la sangre. Se producían dolores agudos, un repentino vértigo, luego los poros rezumaban abundante sangre, y la disolución del ser. Manchas púrpuras en el cuerpo y particularmente en el rostro de la víctima, segregaban a ésta de la humanidad y la cerraban a todo socorro y toda compasión. La invasión, el progreso y el resultado de la enfermedad eran cuestión de media hora" (122). Así comienza Poe su cuento "La máscara de la Muerte Roja" (1842).[1]

CARNAVAL DE VENECIA

El Príncipe Próspero urde una defensa: él y "un millar de amigos fuertes, vigorosos y alegres de corazón" se encerrarán en "un refugio recóndito". Se abastecen y se atrincheran en la abadía, con los cerrojos soldados. La fortaleza es impenetrable.

El abastecimiento no es sólo de lo que suponemos más necesario. El Príncipe ha provisto de "todos los medios de placer. Había bufones, improvisadores, danzarines, músicos, hermosura en todas sus formas" (122).

Transcurridos felices cinco o seis meses del retiro, el Príncipe organiza "un baile de máscaras de la más insólita magnificencia". Se celebrará en siete salas, cada una decorada en distintos colores: hay una azul, una púrpura, etc. La séptima es de terciopelo negro y sus ventanales son escarlata, "un color intenso de sangre" (123).

También en esta séptima sala hay un gigantesco reloj de ébano. Su péndulo se balancea con un tic tac sordo, pesado, monótono. Cada vez que da la hora, el sonido es tan estrepitoso, tiene tal energía, que los músicos interrumpen durante unos instantes sus acordes y las parejas "que bailaban cesaban por fuerza sus evoluciones". Una perturbación momentánea recorre cada hora a la alegre gente. Mientras suenan las campanas, todos palidecen. Apenas desaparecen esos ecos, se retoman música y baile con la misma felicidad y magnificencia.

Aquí tenemos el giro de la vida: los intervalos de baile duran casi una hora, tiempo en que el reloj completa su propia vuelta. Luego, el instante de la pausa, obligada por el sonido escalofriante de la hora. El ciclo se repite una y otra vez: es una danza de las horas o, si queremos, del ciclo vital. El cese del movimiento no es definitivo, es una pausa activa:[2] el movimiento no se muere, deja huella, de él emergerá un movimiento nuevo.

Las campanadas marcan esta actividad dentro de la pausa, en que no hay un vacío. En los instantes de la quietud, el flujo de la energía continúa; en cuanto concluye el ominoso sonido del reloj, vuelve a escaparse de los cuerpos, suena la música y todos son impulsados a seguir bailando. Cada pausa, por tanto, es una transición en que se expresa la perplejidad de los bailarines y de la orquesta. Así vivimos: nos movemos, nos detenemos cíclicamente, más o menos perplejos, y vuelta a empezar.

Para la fiesta el Príncipe no sólo ha diseñado un decorado, sino también los disfraces de todos, por igual deslumbrantes y fantásticos: "era como una multitud de sueños que se pavoneaban de un lado a otro por las salas… Y estos sueños se contorsionaban en todos sentidos… la música suena de nuevo, reavívanse los sueños; aquí y allá los danzarines se retuercen más alegremente que nunca… el corazón de la vida latía allí febrilmente" (123). No pasemos por alto estos verbos con los que Poe mueve a los mil convidados: se pavonean, se contorsionan, se retuercen; tampoco el contraste de sus cuerpos fuertes y vigorosos con la descomposición casi instantánea producida por la peste.

Ya suena la medianoche; ahora la pausa durará doce campanadas. Esta vez los bailarines, ansiosamente inmóviles, tienen suficiente tiempo para notar la presencia de una máscara que hasta entonces no habían visto, una intrusión, dice Poe. Esta irrupción es también un movimiento, brusco, especialidad de Poe, en cuyo universo siempre se está ya condenado: nada nos salvará de la muerte ni habrá una feliz reunión en el más allá; es su modelo de la aniquilación (Kennedy: 118).

El personaje que ha irrumpido va disfrazado de tal manera, que "ha franqueado los límites –muy amplios, no obstante– del decoro impuesto por el Príncipe" (124). Leamos en este traspasar los límites el tipo de movimiento que mencioné antes, al referirme a los momentos cruciales de la vida: el intruso ha cruzado los umbrales de la fortaleza y de la sala.

¿Pero cuál es el exceso de ese disfraz cuyo mal gusto ha indignado tanto, aun entre mil y un disfraces que alcanzan el máximo grado de lo grotesco? El personaje va envuelto en un sudario de la cabeza a los pies. Su máscara representa el semblante de un cadáver rígido. Hasta aquí, todo hubiera sido soportable para "aquellos locos alegres". "Pero la máscara había llegado hasta a adoptar el tipo de la Muerte Roja. Sus vestiduras estaban manchadas de sangre, y su amplia frente, lo mismo que los rasgos de su rostro, estaban salpicados del horror escarlata" (125). Representando muy bien su papel, esta figura se pasea "por aquí y por allá entre los que bailan", con "movimientos lentos, solemnes, enfáticos" (125).

Indignado, el Príncipe pregunta quién ha tenido el atrevimiento de insultarlos con esa "ironía blasfema". Ordena que se le detenga, se le desenmascare y sea ahorcado al salir el sol. Para cumplir la orden, algunos hacen un "leve movimiento de avance", mas nadie se atreve a ponerle la mano encima. La figura camina "a dos pasos del Príncipe" y los invitados, "como si obedecieran a un solo movimiento", retroceden.

Exasperado, el Príncipe se lanza puñal en mano contra el "fantasma", pero cuando quedan frente a frente, el Príncipe cae muerto. Ahora los demás lo atrapan, sólo para darse cuenta de que "no había ninguna forma palpable bajo el sudario… Todos reconocieron entonces la presencia de la Muerte Roja… todos los convidados cayeron uno a uno… y cada uno murió en la postura desesperada de su caída" (125).

Recapitulo la danza: girar y girar, pausa activa; se repite el ciclo varias veces hasta la medianoche. Pausa activa, un poco más larga; irrupción, persecución, caída, cada cual en su postura, y ahora sí, pausa absoluta: muere el movimiento.

c. Atravesamiento de frontera

Con un giro tropical en plena Venecia, Alejo Carpentier, en su Concierto barroco,[3] hace visible un movimiento de retorno de lo otro: si alguna vez Europa llegó a Améri-

SALIDA DE UN BAILE DE MÁSCARAS DE JOSÉ GARCÍA RAMOS

1. Citas de Narraciones extraordinarias, Porrúa, Sepan cuantos... núm. 210, México, 1988, págs. 122-126 (sin trad., prólogo de Ma. Elvira Bermúdez).

2. Agradezco a Alejandra Ferreiro su permiso para usar este concepto de pausa activa, que ha trabajado para el programa "Desarrollo de la creatividad por medio del movimiento y la danza", elaborado por ella y por Josefina Lavalle, adaptación al contexto mexicano del Lenguaje de la Danza creado por Ann Hutchinson Guest.

3. Citas de Obras completas 4, Siglo xxi, México, 1998, págs. 145-213.

ca para conquistarla, ahora Europa será asaltada pero no con armas, sino con unos ritmos cubanos.

En Coyoacán, a principios-mediados del siglo XVIII, un Amo criollo empaca sus riquezas, de plata, en unos baúles. Está preparándose para viajar a Europa.

Ya va el Amo en la nave, que salió de Veracruz, a la que de pronto unos "vientos encontrados" dejan maltrecha. Hacen una parada en La Habana. Mientras se repara esta "nave lastimada" (154), y habiendo muerto Francisquillo, el ayudante del Amo, en un vómito de sangre, éste encuentra en Villa de Regla al negro Filomeno, que rasguea una guitarra y compone coplas irreverentes acompañándose de un tambor. El viajero "piensa que en estos días, cuando es moda de ricos señores tener pajes negros… no le vendrá mal llevárse [lo]" (156). Lo viste con una casaca roja, peluca blanca, calzones y medias claras, zapatos de hebilla. Salen del embarcadero; ahora, además de los baúles de plata, llevando los tambores y la guitarra de Filomeno.

Después de haber andado por España, el Amo decide ir al carnaval de la Epifanía de Venecia. Allá van celebrando, el Amo vestido de Moctezuma, mientras que Filomeno "no ha creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos" (168). Ya llegan a la Botteghe di Caffè, donde los espera un Fraile Pelirrojo, que interesadísimo en el disfraz del Amo, escucha la historia de Moctezuma, La Malinche y Cortés, y luego dice: "Buen asunto, buen asunto para una ópera…" (168). Aparece un sajón, amigo del Fraile, seguido de un joven napolitano. Estos tres hablan de ópera, teatros y públicos.

Cansados del estruendo de la plaza, "el ágil fraile, el sajón de cara roja y el riente napolitano" deciden "aislarse de la fiesta en algún lugar donde pudiesen hacen música" (170). Hasta el Ospedale della Pietà, a cuyo portón tocan, los han seguido Moctezuma y el negro Filomeno. Pasan a una sala de música dentro del convento que, nos alerta el narrador, "era algo como un teatro sin escenario o una iglesia de pocos altares, en ambiente a la vez conventual y mundano, ostentoso y secreto" (171).

Vemos salir de pronto a una multitud de figuras, que rodean al Fraile Antonio (al fin sabemos su nombre), "con las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilonas y gorros de encaje" (171). De las despensas salen los licores y los vinos. El Maestro –que así llaman todos al Fraile Antonio– hace las simpáticas presentaciones: "Pierina del violino, Cattarina del cornetto, Bettina della viola, Bianca Maria organista, Margherita dell'arpa doppia, Giuseppina del chitarrone, Claudia del flautino, Lucieta della tromba…" (172). Son setenta monjitas-instrumentos musicales.

Se colocan frente a sus atriles. El sajón, ante el teclado del órgano; el napolitano, ante un clavicémbalo; el Maestro sube al podio, toma un violín, alza el arco y desencadena "un tremendo concerto grosso que pudieron haber escuchado los siglos" (172). Ahora sabemos que el fraile es Antonio Vivaldi (Venecia 1678-Viena 1741); que el sajón es Haendel (Alemania 1685-Londres 1759) y el sonriente napolitano, Domenico Scarlatti (Nápoles 1685-Madrid 1757).

Oigamos esto, que sucedió durante el concierto: "¡Dale, sajón del carajo! –gritaba Antonio–. ¡Ahora vas a ver, fraile putañero! –respondía el otro… las manos de Domenico se le dispersaban en arpegios y floreos, descolgaba arcadas de lo alto, como sacándolas del aire con brío gitano, mordiendo las cuerdas, retozando en octavas y dobles notas, con el infernal virtuosismo que le conocían sus discípulas. Y parecía que el movimiento hubiese llegado a su colmo, cuando Jorge Federico, soltando de pronto los grandes registros del órgano, sacó los juegos de fondo, las mutaciones, el plenum, con tal acometida en los tubos de clarines, trompetas y bombardas, que allí empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final. –¡El sajón nos está jodiendo a todos! –gritó Antonio, exasperando el fortissimo. –A mí ni se me oye –gritó Domenico, arreciando en acordes" (172-73).

Mientras los escuchábamos, el negro Filomeno ha corrido a la cocina, y ya viene con una batería de calderos de cobre de todos tamaños, que empieza a "golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, que por espacio de 32 compases lo dejaron solo para que improvisara. –¡Magnífico! ¡Magnífico! –gritaba Domenico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo. Compás 28. Compás 29. Compás 30. Compás 31. Compás 32. ¡Ahora! –aulló Antonio Vivaldi, y todo el mundo arrancó sobre el Da capo, con tremebundo impulso" (173), hasta el acorde final.

Ahora los músicos se secan el sudor, las pupilas del Ospedale han prorrumpido en una carcajada, Moctezuma trae jarras y botellas, y Filomeno repara en un cuadro: Eva tentada por la serpiente, en que no domina Eva, sino la serpiente corpulenta y listada de verde. Y aquí viene la danza: acercándose lentamente a la imagen, "mirando a los presentes como si oficiara una extraña ceremonia ritual", Filomeno comienza a cantar:

Mamita, mamita,
ven, ven, ven,
Que me come la culebra
ven, ven, ven.
Mira lo sojo
que parecen candela.
Mírale lo diente
que parecen filé.
Mentira, mi negra,
ven, ven, ven.
Son juego é mi tierra,
ven, ven, ven.
La culebra se murió,
Ca-la-ba-són,
Son-són.
Ca-la-ba-són,
Son-són.

Corea Vivaldi en una inesperada inflexión de latín, Kábala-sum-sum-sum. Kábala-sum-sum-sum,[4] corean los demás, incluidas las setenta voces femeninas, entre risas y palmadas.

Atención: "Y, siguiendo al negro que ahora golpeaba la bandeja con una mano de mortero, formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudieran imaginarse –farándula que ahora guiaba Moctezuma… Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del otro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron varias vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías… Ca-la-ba-són-són-són –cantaba Filomeno, ritmando cada vez más. Kábala-sum-sum-sum –respondían el veneciano, el sajón y el napolitano. Kábala-sum-sum-sum –repetían los demás hasta que, rendidos de tanto girar, subir, bajar, entrar, salir, volvieron al ruedo de la orquesta y se dejaron caer, todos, riendo, sobre la alfombra encarnada, en torno a las copas y botellas" (175-76).

LA MÁSCARA DE LA MUERTE ROJA DE EDGAR ALLAN POE

Llega el alba, se acabó la fiesta y lo que sigue es otro cuento. Basta saber que la historia de Moctezuma se convertirá efectivamente en una ópera[5] y que mientras que el Amo regresará a su mansión de Coyoacán, el negro Filomeno se quedará en Italia con su trompeta. Al final de la narración veremos en el escenario al prodigioso Louis Armstrong tocando unas variaciones sobre el tema de "I can't give you anything but love, baby".

En el baile de la culebra ha dado la vuelta la fortuna de Filomeno, al igual que la fila de bailarines, cuyo destino es, lógicamente, ir cambiando de rumbo, pues no podrían avanzar de frente indefinidamente dentro del Ospedale. En París, dice Filomeno, "me llamarán Monsieur Philomène"; en cambio, en La Habana "sólo sería el negrito Filomeno" (200). Antes que esperar un decreto de abolición de la esclavitud, Filomeno se la ha decretado atravesando las fronteras y asumiendo su posición del otro lado.

Y también virará la historia musical de Europa, encarnada en ese movimiento de aquella fila danzante y culebreante, que dio vueltas y vueltas, subió y bajó, al ritmo tropical.

4 Arriesgo una idea sobre lo que quizá pensaba Vivaldi en su versión "latina" del canto de Filomeno: en su visión mística de sílabas exóticas e incomprensibles para él (ca la ba són), en calaba escuchó "cábala" (de la tradición oral judía de interpretación del Antiguo Testamento) y en son-son, "sum", de Sum Sum Corda: "Levantemos nuestros corazones".

5 Drama per musica para representarse en el Teatro di Sant'Angelo el otoño de 1733. Música, Vivaldi; bailes, Giovanni Gallo; libreto, Alvise (o Girolamo) Giusti.

d. Caída

Para conservar el equilibrio, dice Hutchinson, no es necesaria la conciencia, sino una tensión adecuada en el cuerpo, que se logra mediante la extensión, un levantamiento interior. El balance exige una correcta colocación del peso, estar centrado.

Aparte las acciones de caer intencionalmente en la danza (tombé), una verdadera caída sobreviene cuando se pierde el equilibrio: el centro de gravedad se ha alejado de la línea vertical sobre la base de apoyo. Un nuevo apoyo debe colocarse rápidamente, un pie, una mano, con una arremetida. Pero si este apoyo no llega, no se detiene el proceso de caer: eso está sucediendo en la casa de Usher (otra narración de Poe, 1839).[6]

Como en la abadía del príncipe Próspero, aunque por motivos más misteriosos, en la casa de los Usher se ha contenido y controlado un linaje, sin embargo, destinado al colapso. La casa es aquí la construcción y, sobre todo, la familia. Roderick Usher ha pedido a su amigo de la infancia que lo visite porque sabe que está a punto de derrumbarse: una oscura enfermedad va minando ese levantamiento interior que alguna vez lo tensó hacia la vida. Al llegar, el amigo (el narrador de la historia) es invadido por una "insufrible tristeza" (39); en la casa hay "indicios de ruina extensiva", aunque no presenta "ningún signo de inestabilidad", a pesar de "una grieta apenas visible que, extendiéndose desde el tejado de la fachada, bajaba en zigzag por el muro" (41).

6. Citas de Narraciones extraordinarias, Porrúa, Sepan cuantos... núm. 210, México, 1988 (sin trad., prólogo de Ma. Elvira Bermúdez), págs. 39-51.

CARNAVAL DE VENECIA

En el interior se respira una "atmósfera penosa... todo estaba penetrado por un aire de severa, profunda e irremediable melancolía" (41); en la apariencia de Roderick hay los mismos indicios de ruina: un cutis cadavérico, un cabello de textura de telaraña, crecido descuidadamente. Sufre una "agudeza mórbida de los sentidos", afección nerviosa de familia para la que no se encuentra remedio: "Moriré –dijo–: es preciso que muera de esta deplorable locura" (42). Es inminente que lo abandonarán "la vida y la razón, en alguna lucha con el horroroso fantasma: el miedo" (43). Roderick no es el único que está perdiendo el equilibrio: es inminente la muerte de su amada hermana gemela, Madeline, quien sufre "una apatía constante, un agotamiento gradual de su persona y frecuentes... ataques de carácter casi cataléptico" y esa misma tarde "cedió... al poder aplastante del mal" (43).

Para aligerar la melancolía, Roderick y su amigo pintan y leen juntos, o Usher improvisa en su guitarra. Pero nada reanima a su espíritu, que irradia tinieblas. Entre sus improvisaciones musicales, canta una rapsodia, cuya letra aparece intercalada en el cuento con el nombre de "El palacio encantado", al cual regresaré porque en él aparece la danza y porque cumple varias funciones en la narración.

Cuando Lady Madeline muere, Roderick quiere conservar su cuerpo durante quince días, a la espera del entierro, en consideración a la catalepsia y por la lejanía del panteón familiar. Mientras, la depositan en una cripta a gran profundidad, debajo de la casa. En el hermano se opera un cambio notable: yerra por las estancias "con pasos precipitados y sin rumbo" (47). Y es que lo acosan extraños sonidos, además de "una exhalación gaseosa que pesa sobre la casa y la envuelve en una mortaja" (48). Comento brevemente este andar errante, aunque no es movimiento dancístico, porque al abordar la forma del trayecto, Hutchinson afirma que de la ausencia de una motivación para moverse puede resultar un vagabundeo, una errancia, a diferencia del trayecto recto que se sigue cuando se quiere llegar a una meta o destino. Precisamente Roderick no se mueve de esta manera sin motivación: conoce muy bien su destino y sabe que se está acercando; se trata de un movimiento desesperado.

Tras unos días de terror, detrás de una puerta aparece Madeline envuelta en su sudario. Cae pesadamente sobre su hermano y, "en su violenta y definitiva agonía, lo arrastró con ella al suelo, muerto, víctima de los terrores que ya había anticipado" (50). El amigo, "colmado de horror", huye. Al volver la vista atrás atraído por una luminosidad, ve que la luna llena, rojo sangre, "brillaba vivamente a través de aquella fisura que antes era apenas visible". La grieta se ensancha, la casa se parte en dos y se desploman los poderosos muros (51).

Cayeron los hermanos Usher, los últimos de su linaje; cayó la casa. Se hacen espejo las formas de pérdida del equilibrio: Roderick, paulatinamente, en una escisión entre su razón y el terror que amenazaba ya su estabilidad, y en la caída final, aplastado por Madeline; ella, aplastada por la catalepsia y luego, en su retorno, aplastando a su hermano. La casa, como ambos, cae en dos partes al abrirse al máximo una grieta preexistente (el mal familiar que se va ensanchando hasta que se pierde todo apoyo y sucede el derrumbe) y aplasta los cadáveres de los gemelos que habían ido separándose en un proceso frenético (una grieta entre los dos) y ahora vuelven a estar unidos.

En el poema que mencioné las imágenes funcionan como reflejos de lo que sucede en la familia Usher. Su tema es la historia de un luminoso palacio, donde reinó la armonía, gobernado con orden por el monarca Pensamiento, hasta que un día "criaturas malvadas vestidas de luto asaltaron la autoridad del monarca" (44-5). Compuesto en seis estrofas, en la tercera y sexta hay dos danzas, antagónicas:

III
Los viajeros que atravesaban ese hermoso valle,
miraban, a través de [two] ventanas luminosas,
espíritus que se movían armoniosamente [musically]
a los sones de un laúd bien templado [to a lute's well-tuned law]
todo en derredor de un trono [...]

VI
Y ahora los viajeros, en ese valle,
a través de las ventanas rojizas
miran vastas formas moviéndose fantásticamente
a los sones de una música [melody] discordante
[...]
a través de la pálida puerta
una horrenda multitud se abalanza eternamente [rush out]
riendo... pues que ya no puede sonreír.[7]

7. Poe publicó su poema "The Haunted Palace", antes de intercalarlo en La caída de la casa de Usher, en American Museum, abril de 1839. Entre corchetes, algunas precisiones sobre la traducción que son importantes para este trabajo.

La primera danza, la que veían por las dos ventanas quienes pasaban por el hermoso valle, la ejecutan espíritus que se mueven musicalmente, con armonía, mientras suena el laúd bien afinado. Pero lo que suena no son tanto "los sones", sino las reglas (law) establecidas por el monarca Pensamiento. Los espíritus bailan con un acompañamiento planeado, estilizado, que como "ley" constituye su base o fundamento: el apoyo necesario para conservar el equilibrio, que en este caso proviene del "talento y la sabiduría" del rey Pensamiento. Es la danza del equilibrio mental (la razón) que va abandonando a Roderick.

La segunda danza se desarrolla en el palacio convertido en cuchitril, asaltado por la muerte, y muestra rápidamente el desorden: ya no espíritus angelicales, sino inmensas formas, se mueven no armoniosa ni musical, sino fantásticamente, es decir, con capricho y extravagancia. Parecen demonios que revolotean como murciélagos; están en la mente de Roderick. La música es discordante; la horrenda multitud sale precipitadamente por las puertas y se oyen sus carcajadas. La imagen es la razón abolida, la "ley" del equilibrio rebasada, la locura: formas inmensas, multitudes, carcajadas, cacofonía. El hermano que se vuelve loco; los dos muertos debajo de las ruinas; el amigo que sale despavorido; la luz roja de la luna; todo queda confundido en el mismo desorden anticipado por la danza de los demonios.

e. Giros

Lo inaudito como círculo

Para describir la condición de Crusoe, Defoe usó palabras que retomarían los existencialistas: el hombre está arrojado en un lugar extraño; sin embargo, Robinson, ese hombre "medio" fuera de lugar y desolado, produce, en un ambiente desconocido, un paraíso del individualismo con el trabajo y la razón, hasta el punto en que convierte no sólo el espacio exterior, sino su interioridad, en libro contable.

En el año 15 de esa declaración de fe en el progreso y la inventiva humana que es la Vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, marinero de York, que vivió 28 años completamente solo en una isla deshabitada... (1719),[8] Crusoe encontró una huella en la arena. Dos años después, transcurridos "con esta intranquilidad" (166),

8. Citas de la edición de Millenium (Biblioteca El Mundo), Madrid, 1999 (trad. Domingo Santos, prólogo Manuel Fajardo).

halló la orilla del mar "llena de cráneos, manos, pies y otros huesos de cuerpos humanos". Quedaban los restos de una fogata y un círculo excavado "como un reñidero de gallos", donde supuso que los "perversos salvajes" se habían sentado a celebrar sus inhumanos festines (177).

El terror lo mantuvo encerrado durante los dos años siguientes, hasta que su inquietud se fue disipando y empezó a vivir de nuevo como antes, aunque con más precauciones y sabiendo que tendría que preocuparse más por su seguridad que por su sustento. En el año 23, de nuevo la intrusión: fuego en "su orilla" de la isla. Desde la colina vio a nueve salvajes desnudos, sentados alrededor de la fogata, asando carne humana; "durante más de una hora antes de marcharse, se dedicaron a bailar, y gracias a mi catalejo pude discernir con facilidad sus gestos y posturas" (193-4).

La siguiente visión del baile salvaje ocurrió dos años más tarde: en esa ocasión eran menos de treinta, "todos bailaban, haciendo no sé cuántos bárbaros gestos y contorsiones, según su costumbre, alrededor del fuego" (211). De entre las víctimas se escapará un muchacho, un "caribe" también de una tribu caníbal, a quien Crusoe tomará como sirviente y llamará Viernes; es decir, hay un Robinson antes de esta danza salvaje y otro después. Antes, el industrioso que logró controlar los inestables elementos naturales, incluidos su cuerpo y su mente; después, el que impondrá un contrato social, empezando por Viernes (a quien delegará todo el trabajo manual), y con su trabajo intelectual (dominio estratégico del territorio) se alzará como gobernador de "su isla" a partir de la presencia de esos enemigos danzantes.[9]

Además de cumplir la función de dividir en dos la estancia de Robinson en la isla, estas danzas salvajes son claramente una herramienta de visibilidad. Lo indispensable dice Crusoe sobre los temibles salvajes: comen carne humana, están desnudos y bailan, lo que transmite rápidamente una imagen visual muy condensada y precisa. El canibalismo de los intrusos sería suficientemente siniestro, pero el hecho de que bailen agrega, visto desde el catalejo del hombre blanco, una mayor brutalidad: además de devorar el espantoso alimento, festejan con movimientos violentos ("bárbaros gestos y contorsiones").

9. N. Armstrong (277 ss.) detalla las características del contrato social de Crusoe.

En ésta, la primera novela de la cotidianidad, donde racionalizar la existencia es el principal paso para dominarla, y cuyo mundo carece de sensualidad,[10] surge lo inaudito en la forma de una danza perversa. Así Robinson intente, con su estilo analítico, absolver a sus practicantes ("esa gente no comete estas acciones como un crimen… No saben que cometen una ofensa" 183), su mente ha rebosado de pensamientos de venganza ("no podía pensar en otra cosa excepto en cómo destruir a algunos de aquellos monstruos en su cruel diversión sanguinaria" 180). Defoe se sirve de esta aparición del otro (danzante) para dibujar los rasgos éticos del puritanismo; el temor y la repugnancia hacia los indios caribes reafirman la superioridad moral de la civilización cristiana cuyos valores Robinson invoca (Fajardo, prólogo: s/p).

Sobresale una característica de la danza: es alrededor del fuego.[11] La frase es imprecisa para mis fines, pues no es posible deducir si los caribes giran alrededor de la fogata (que está en medio del círculo excavado "como un reñidero de gallos") o si formando todos un círculo cada uno baila en su lugar. Sin embargo, la forma, con o sin desplazamiento, es significativa.

Explica Hutchinson que la formación de un círculo expresa un mayor abandono en el uso del espacio y que, en general, el tiempo pierde importancia. En un círculo, que es la extensión de una vuelta en su lugar en el espacio, el eje queda afuera del ejecutante, su centro es como un imán que lo jala, una influencia externa. Con esta forma, la imagen alude a una especie de trance, ya que los ejecutantes bailan "fuera de sí" (el eje fuera de ellos), quizá repletos de sangre y sólo en sentido figurado, desorbitados.∎

10. En su novela, escrita con un lenguaje más informativo y menos simbólico, acomodado a los nuevos lectores de su época (trabajadores y comerciantes poco educados), Defoe no pierde el tiempo en describir olores, texturas, sabores, apariencias (Crowley: xiv-xv).
11. Round the fire, escribe Defoe, que equivale a around, rodeando, acomodados en círculo o recorriéndolo.

CARNAVAL DE VENECIA

SALIDA DE UN BAILE DE MÁSCARAS, JOSÉ GARCÍA RAMOS (1905) MUSEO CARMEN THYSSEN, MÁLAGA.

PROGRAMACIÓN
MAYO 2016

TEMPORADA DE GRUPOS CONSOLIDADOS

TEATRO DE LA DANZA • | 1 | 18 h

TEATRO DE LA DANZA •

26 | 20 h	28 | 19 h	29 | 18 h

TEMPORADA INFANTIL

ATHOSGARABATHOS
Asteroide B-612 / Danza, títeres y teatro negro
María Laura Saldívar Neal / Jesús Laredo Sánchez

TEATRO DE LA DANZA • | 1 | 13 h

TEATRO DE LA DANZA •

9 | 10 | 20 h

4 x 100 =
QuiXote
400 AÑOS DE CABALGATA

COMPAÑÍA DE DANZA ARDENTÍA
Reyna Pérez

TEATRO DE LA DANZA •

28 | 13 h	29 | 13 h

OTRAS ACTIVIDADES

III CONCURSO INTERNO
DE COREOGRAFÍA DE LA CND

TEATRO DE LA DANZA •

26 | 20 h	28 | 19 h	29 | 18 h

CICLO OTRAS CORPORALIDADES

- UNDER CONSTRUCTION (LA CIUDAD DE MÉXICO BAILA: LAS ATMÓSFERAS, LAS IMÁGENES)
- SIN IMAGEN

12 | 13 | 20 h

- RESISTENCIA EN SILENCIO

14 | 19 h | 15 | 18 h

- PEQUEÑOS ACTOS DE RESISTENCIA PARA LA MEMORIA
- BAJANDO CAMBIOS
- DES_NUDO
- SISTEMA CÚBICO

19 | 20 | 20 h

- TRILOGÍA (PORTENTUM, MOL, TRASH)
- AMPLIO ESPECTRO

21 | 19 h | 22 | 18 h

Más información en: http://otrascorporalidades.tumblr.com/

TEATRO DE LA DANZA

Teatro de la Danza | Entrada: $150.00 | Descuentos: 50% a maestros y estudiantes, 75% a beneficiarios del INAPAM.

CÍA. DANZA EXP. LOLA LINCE

POR LAS VENTANAS ABIERTAS ENTRA UN AIRE DE FAMILIA

INFLUENCIA ALEMANA Y JAPONESA EN LA DANZA EXPERIMENTAL TAPATÍA

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

No aparezcamos habitualmente en las ventanas que dan a la calle sino en las horas de la tarde o de la noche en que ya han terminado nuestros quehaceres del día. Una persona en la ventana fuera de estas horas se manifiesta entregada a la ociosidad y al vicio de una pueril o dañada curiosidad y autoriza a sus vecinos para creerse por ella fiscalizados.

Manuel Carreño, *Manual de urbanidad y buenas maneras* [1978: 137]

En Guadalajara existe un movimiento artístico llamado danza experimental. No sólo se trata de la experimentación inherente a toda la danza sino que se ha generado algo más parecido a un estilo, una práctica con estética propia que comparten ciertos artistas de la danza en colaboración muy estrecha con los creadores de otras disciplinas.

Mi ensayo de titulación de la Maestría en Investigación de la Danza del INBA estudia la danza experimental en Guadalajara como un movimiento artístico autónomo. A continuación presento un fragmento, donde hablo de la influencia alemana y japonesa en su conformación.

Un recuerdo de mi época de estudiante de danza es ese tiempo suspendido en que me preguntaba de dónde venían mis maestros, con quiénes habían estudiado y por qué se movían exactamente así y no de otra manera: al ser pequeña imaginaba algo lejano, un árbol genealógico cuyas ramas se entrelazaban y formaban un laberinto y que se iba difuminando en el tiempo pasado hasta borrarse. Pero yo quería alcanzarlo y redescubrirlo. Era un asunto que me llenaba de curiosidad y tenía la sensación de que a nadie más le importaba, así que guardaba la idea como algo muy personal.

Sospechar que mis maestros de danza no habían salido de la nada ni siempre habían estado allí me llevó a indagar en sus trayectorias. Me di cuenta de que no se trataba propiamente de descubrir las historias tal como habían sido, sino de irlas construyendo mediante la aparición de hallazgos, la unión de piezas sueltas, imaginando, creando y plasmando mi propia mirada, en una labor más parecida a tejer.

Al estudiar la danza experimental en Guadalajara y recordando el ímpetu inicial de mis preguntas, tomé diversas pistas que apuntaban a la danza alemana, principalmente la danza moderna de Mary Wigman, además de la evidente influencia del butoh japonés. Y tejí el siguiente mapa de relaciones:

La influencia alemana llega por dos vías a la danza experimental de Guadalajara: a través del legado de Alwin Nikolais y del butoh y, a su vez, ambos se nutren de la Neue Tanz, danza expresionista de Alemania, con Mary Wigman como su principal exponente, además de otros movimientos artísticos, como el dadaísmo, el surrealismo (que también nutren la danza de Wigman) y Fluxus.

Como no puedo hablar de herencias en línea recta, ni mucho menos de pureza, he tomado prestada la noción de "aire de familia" que propuso Ludwig Wittgenstein en su filosofía del lenguaje y que la investigadora Sondra Horton ha usado ya en sus escritos sobre danza, para encontrar semejanzas en un mundo de posibilidades múltiples.

Los asuntos más abstractos de la definición [de una danza] girarán alrededor de nuevos ejemplos y alrededor de si éstos se ajustan (o no, o contradicen) a las ideas sobre la danza que ya se tienen. Siempre habrá ejemplos particulares o movimientos estéticos que pongan en entredicho las definiciones existentes, pero los nuevos ejemplos sólo se pueden agregar en relación con algunas ideas básicas de un fenómeno. Esos ejemplos nuevos tendrán al menos un "aire de familia". [Horton, 1999: 3]
Esther Díaz, doctora en filosofía, describe a Wittgenstein como "un pensador de la diferencia", que, tiempo después que Spinoza y Nietzsche, evidenció y criticó las ilusiones de trascendencia, universalidad y eternidad basadas en los conceptos creados y su aparente traducción de "la realidad" e inmovilidad. Para este filósofo las cosas no tienen esencias fijas compartidas y los parecidos que se manifiestan dan cabida también a las diferencias.

¿Qué significa que las cosas son semejantes?, que comparten un aire de familia, diría Wittgenstein. Hay entre ellas ciertos rasgos comunes, pero no son lo mismo. Captamos la diferencia, justamente, cuando se repiten cosas o hechos semejantes. Las Marilyn de Andy Warhol no son idénticas entre sí. Aunque se trate de una imagen repetida. Esa repetición es precisamente la marca de la diferencia. La primera imagen de la izquierda no es la misma que la segunda, o la tercera y así sucesivamente. Cada una es otra, ocupa otro espacio, está en distinto lugar. A la vez, cada una es semejante a la otra y por eso la repetición forma una serie. Un pensador de la identidad abstrae las diversidades que existen entre cada individuo de la serie y produce una unión hipostática de las semejanzas. Un pensador de la diferencia, en cambio, no se enamora de las analogías, asume la otredad. [Díaz, s/f]

Esto me da amplitud para ver las semejanzas que guarda la danza experimental con otros movimientos que la influyeron y la nutren (su aire de familia) o que, al menos, la salpicaron, a la vez que puedo entenderla en su propio lugar.

Breve mirada a la danza alemana
Existe un aire de familia en la estética (la atmósfera, los escenarios, el uso de marionetas, objetos y personajes macabros, trastornados, y la gestualidad) de la danza experimental tapatía y el teatro de Ilka Schönbein, una de las titiriteras independientes más famosas de Alemania, y un interés compartido por crear imágenes poéticas, es decir, usar elementos visuales y auditivos que generen sensaciones y asociaciones entre lo real y lo imaginario (o los sueños) en la mente del espectador. Este parecido lo podemos constatar en algunas de las obras de Lola Lince y de PÁJARO DE NUBE, principalmente, por ejemplo en su último montaje, *Memorias del viento* (2015), donde Beatriz Cruz hace una adaptación autorizada de la coreografía *Dos pájaros* de Lola Lince.

También hay elementos estilísticos compartidos entre los artistas experimentales y el expresionismo en la danza de Mary Wigman y Rudolf Laban, como la aparición de la fealdad, lo grotesco y lo tenebroso: Wigman y los expresionistas desafiaban al arte burgués, mientras que los artistas de la danza experimental han desafiado al ballet clásico, arte burgués del que provienen –aunque más tarde se nutran de él.

NIKOLAIS DANCE THEATRE visitó Guadalajara a mediados de los años setenta. Sus actuaciones en el teatro Degollado están documentadas en los periódicos de la época. Para los artistas de la escena local, que en ese tiempo eran sólo unos cuantos, fue un descubrimiento estético y artístico que impactó en su creación.

Alwin Nikolais y Murray Louis, alumnos de Hanya Holm, la principal discípula de Mary Wigman, fueron maestros de algunos de los creadores de danza experimental tapatía, como Paloma Martínez, que viajaron a Nueva York o a la Ciudad de México a tomar clase con ellos o algunos de sus estudiantes, apoyados por el proyecto de Amalia Hernández. Hay muchas vetas que muestran la influencia alemana en la danza experimental de Guadalajara; ahondo en ellas en el ensayo completo.

Una ventana al butoh
El butoh nació en Japón, pero no es una creación exclusivamente de Oriente, su nacimiento está marcado por el descubrimiento de Occidente y la autonomía que allí se le otorgaba a la danza. Nació del horror de la guerra, del golpazo atómico de Hiroshima y Nagasaki, como una reacción subversiva a la invasión occidental, una postura política y una danza intencionalmente contraria al ballet.

La influencia del butoh en la danza experimental tapatía aparece en el siguiente rango: de las propuestas que guardan un aire de familia a partir de la aparente coincidencia inexplicable de intereses creativos, a las que han sido expresa y directamente nutridas por artistas del butoh, e incluso, los trabajos de colaboración que se han dado entre los artistas locales y los japoneses, como el de Lola Lince –tal vez la artista de la danza experimental más conocida en Guadalajara, aunque ahora vive en Guanajuato– y Natsu Nakajima, que han trabajado juntas desde 2004 y un año después estrenaron *Komachi stories*, en el Festival Internacional Cervantino [s/f, COMPAÑÍA DE DANZA EXPERIMENTAL LOLA LINCE].

Después de rechazar el ballet clásico, que es una herencia fundamental para la conformación de la danza experimental tapatía (como explico en otro de los capítulos de este ensayo), los creadores de la danza experimental tapatía se han reconciliado con una parte de su formación académica primigenia: han reconocido su herencia y le han dado un lugar dentro de su danza y de su cuerpo: el ballet clásico forma parte, abierta e innegablemente, de este movimiento artístico, al que le ha aportado rigor, a la vez que funciona como estructura corporal de sus intérpretes. Artistas como Sandra Soto, Alfonsina Riosantos o Lola Lince, reconocen abiertamente la influencia del butoh, incluso afirman que su trabajo se instala dentro de ésta. Otros creadores niegan hacer butoh, pero reconocen su influencia en su trabajo.
Ahora bien, existe un ingrediente peculiar dentro de la danza experimental tapatía, que no viene del pasado ni de un país lejano, sino que se comparte dentro del grupo que han conformado estos artistas y se extiende al ámbito cultural tapatío, en un ir y venir. Los artistas de la danza experimental están en la exploración constante y en la búsqueda de un lenguaje individual, pero al mismo tiempo, colaboran o han colaborado entre ellos y con otros artistas (de teatro, danza, plástica, música, literatura o disciplinas "no artísticas") y se han contagiado de sus ideas, metodologías y saberes. Es decir, han realizado un trabajo multidisciplinario que se inserta en un lenguaje contemporáneo, donde se borran los límites entre disciplinas.
La danza butoh de Japón, la nueva danza alemana, el ballet clásico y la inter y transdisciplina son ventanas que nos permiten asomarnos a ver de qué manera se ha conformado la danza experimental tapatía, más allá del eterno argumento de que todo movimiento artístico conlleva experimentación.

ALFONSINA

QUASAR EN MEXICO

POR **ARACELY FÉLIX CASTRO**

Quasar Cia de Dança visita México nuevamente. Fundada en 1988 por Vera Bicalho y Henrique Rodovalho celebran 28 años de actuación en escenarios brasileños e internacionales. Han recibido diversos reconocimientos como el premio al mejor espectáculo presentado en Versus en Tel Aviv, Israel, el Premio INBA-UAM en México en el año 2000, la medalla al mérito cultural entregada por la Presidencia de la República Federativa del Brasil en el 2008, entre otros, postulándose así como una de las principales representantes de la danza producida en Brasil.

Su icónica marca basada en la pureza técnica y una escena abierta recibe la atención de programadores de circuitos artísticos en diversas latitudes, permitiéndole a la compañía contar con presentaciones en más de 25 países y más de 25 estados brasileños, con una vasta trayectoria que busca presentar un repertorio exclusivo de espectáculos que dialogan con lenguajes plurales del

mundo moderno y que permiten diferentes lecturas sensoriales.

Quasar transita con singularidad por múltiples estéticas con formas y mixturas innovadoras de danza, interrelacionadas con diferentes lenguajes escénicos, instalaciones artísticas, multimedios, entre otros soportes y comunicaciones visuales, que en palabras de la programadora y crítica de danza Helena Katz refiere:

> "En Brasil, pocos grupos de danza se desenvuelven con tanta pertenencia como Quasar, en el tránsito entre la cultura erudita de la danza y la música popular brasileña. Pocos como ellos se dedican a construir un cuerpo de danza con las texturas de la urbanidad de nuestros tiempos. Por eso, esta compañía consigue ser singular en esta época donde las modernidades han producido pasteurizaciones. Profundamente comprometido con Brasil -que entiende como una red de conexiones culturales distintas-, Quasar pone en escena un caldo sabroso donde las estéticas del circo, mímica, teatro de danza, melodrama, pantomima, deporte y video, se entrelazan. Todas estas mixturas en un flujo continuo atemperado con el buen humor y la sagacidad".
>
> Helena Katz para el *Jornal o Estado de São Paulo,* Brasil.

Al frente de la compañía se encuentran sus fundadores Vera Bicalho (directora general) y Henrique Rodovalho (director artístico y coreógrafo), ex - bailarines del grupo Energía, que han apostado por un lenguaje cercano a los nuevos códigos de consumo cultural y de apreciación estética. En una realidad regida por medios como internet y la tecnología móvil que nos someten a un constante bombardeo de información, se exige una velocidad y capacidad de síntesis extrema para lograr generar un interés del público en un formato tan analógico como lo es un escenario.

Su propuesta fue bien recibida por el público mexicano de danza, con llenos totales los días 12 y 13 de abril en el Teatro de la Danza del Centro Cultural del Bosque en la Ciudad de México. Quasar comienza su gira en el país con su último montaje *No Singular* (En Singular) visitando también el noroeste en reconocidas sedes para la danza como el festival "José Limón" en Sinaloa, el festival "Un Desierto para la Danza" en Sonora y los festivales "Entre Fronteras" y "Cuerpos en Tránsito" en Baja California.

La Coreografía de Henrique Rodovalho propone un diálogo sobre el exceso y la velocidad de la información en el mundo contemporáneo, con múltiples escenas desplegadas a un ritmo constante y cambios repentinos que mantienen fresca la atención del espectador, el tempo manejado en el desarrollo de la obra es el preciso, sin sobrar ni faltar elemento escénico alguno para que el concepto y el mensaje fuera apreciado por el público en la sala.

El trabajo que se muestra en escena nos habla de una comprensión plena de las nuevas dinámicas de comunicación bajo la luz de las nuevas tecnologías, y cómo estas ejercen una influencia en el individuo frente al colectivo. La idea de la velocidad de las nuevas tendencias es un tema conversado a lo largo de la puesta en escena: un personaje propone, impone, genera tendencia, es seguido y posteriormente opacado por otro que, por fuerza natural, logra captar la atención del medio (público y bailarines). Estos elementos podrían parecer banales o superficiales, pero nos hablan de situaciones y relaciones sociales que cada vez ocupan un lugar fundamental en el desarrollo nuestras identidades.

El *.gif*, el podcast, el *vblog*, el *post,* el *like*, el *tweet*, el *re-tweet* y otros elementos del lenguaje digital se encuentran representados en estos *spots* escénicos, que se mantienen ligados mediante la constante búsqueda del individuo por pertenecer al momento, pero a su vez imponerse como seres individuales que buscan la atención del universo digital pasivo que es internet, representado en esta ocasión por el público, para finalmente romper con esta pasividad al final, invitando a los asistentes a participar en esta fiesta de creación de contenidos, donde si bien en un inicio se les impone una tendencia, no tarda en reproducirse nuevamente este ciclo de detonación de la singularidad como elemento humano de los nuevos esquemas de comunicación colectiva.

Al terminar la presentación fue posible cruzar algunas palabras con Henrique Rodovalho, director artístico de Quasar y coreógrafo de *No Singular*.

¿Que sienten de volver a México?

Sentimos una gran emoción, nos trae recuerdos de la última vez que visitamos este país, venimos a presentar Mulheres (Mujeres) en el Premio INBA-UAM, siendo la primera compañía extranjera en ganar este concurso, además en esta ocasión nos reencontramos con personas y viejas caras, revivimos momentos de aquella grata visita a México

Sus presentaciones en el Teatro de la danza en la Ciudad de México han sido un éxito ¿cuál es tu opinión al respecto?

Sí, efectivamente, me da la impresión de que la ciudad es distinta, más grande y de igual forma mucho más público.

¿Cuál es tu percepción del público de danza mexicano?

Ya había sentido el calor del público mexicano cuando pisamos México con la coreografía Mulheres para el Premio INBA-UAM, los teatros mexicanos se sienten como una segunda casa.

¿Tienen alguna expectativa de su próxima gira por el noroeste del país?

Estoy emocionado, porque visitaremos ciudades que no conocemos, aunque con un poco de reservas pues estamos conscientes que la ciudad de México, al ser una ciudad tan cosmopolita, puede llegar a tener grandes diferencias en relación a otras ciudades más pequeñas del país. La ciudad de México es un lugar donde ya somos conocidos y queridos, por lo tanto, nos da cierta seguridad al momento de presentarnos, pero esperamos que el recibimiento sea igualmente bueno.

Vemos que tu trabajo y este montaje en específico hacen "*click*" con el público joven, ¿crees tú que el lenguaje que estás planteando influye en este hecho?

La propuesta es justamente así, encontramos como la información hoy en día transcurre mucho más rápido, y buscamos tener a lo largo de la obra cambios rápidos de música, de luz, de vestuario y eso sumado al movimiento, también las referencias a internet y las nuevas formas de comunicación, lo que efectivamente genera un acercamiento al público más joven precisamente por ser éste más dinámico y habituado a esta clase de flujo de información.

¿Crees que existe una diferencia entre el público hace 20 años y el público actual?

Sí, creo que en cierta forma sí, la relación con el púbico ha cambiado con el paso del tiempo, la gente ya no espera un espectáculo que, aunque sea profundo, no lo encuentre cercano, esperan algo más dinámico, la razón final de esta puesta en escena fue hacer algo más ágil y se logra en pleno al final de la obra cuando se rompe la barrera entre el escenario y el público.

¿Existen a lo largo de la obra analogías sobre internet y las nuevas formas de comunicación?

Efectivamente, estos elementos están presentes, pues de una u otra manera son los mecanismos que hoy en día establecen las formas con las cuales nos comunicamos, como nos proyectamos al mundo y como lo comprendemos.

En nuestra apreciación, en la obra se hace evidente el trabajo del bailarín que asume el personaje de un creador de contenidos, muy parecido a como sucede con un individuo que expresa algo en la red en espera de algún tipo de respuesta, ¿es así?

Los bailarines son jóvenes y contribuyeron mucho en este proceso, y este montaje fue muy interesante, pues yo estoy en mis 50 y ellos en sus 20, para mí el proceso fue muy rápido, en ocasiones atemorizantemente rápido, y para ellos era un ritmo normal, pero me dio la oportunidad de aprender mucho, sin duda vivimos universos diferentes, lo que sí es claro es que esta obra en particular es muy personal para el bailarín pues implica un proceso individual para cada uno de ellos.

¿Qué crees que sigue, cómo visualizas estos cambios en el público y la forma de hacer danza?

Yo también me hago esta pregunta, precisamente qué es lo que viene, cómo serán las formas de comunicación del futuro y cómo estos cambios en el hombre y su proceso de comunicación afectarán al acto escénico.

Nota del editor: La gira de Quasar en los festivales de la Red Noroeste (Sinaloa, Sonora y Baja California), sucedió días antes del cierre de esta publicación con éxitos rotundos en todas las sedes.

QUASAR

CÍA DE DANZA

No Singular - Fotos de Rubens Cerqueira

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

Rafael Tovar y de Teresa
Secretario

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INBA DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636

INBAmx @bellasartesinba bellasartesmex

www.cultura.gob.mx www.gob.mx/mexicoescultura www.inba.gob.mx